

**A EXTRAPOLAÇÃO DO MODERNO EM GLAUBER ROCHA: MONTAGEM E
DISCURSOS TOTALIZANTES EM “TERRA EM TRANSE”**

**THE EXTRAPOLATION OF THE MODERN IN GLAUBER ROCHA’S: MONTAGE AND
TOTALIZING DISCURSES IN “TERRA EM TRANSE”**

João Guilherme Dayrell Magalhães Santos

Mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
chicodms@gmail.com

RESUMO

Por meio da análise da montagem e dos discursos totalizantes presentes em *Terra em Transe*, do cineasta Glauber Rocha, este trabalho visa verificar como tal obra se insere historicamente. Atenta-se aqui para a forma rizomática dos variados processos de montagem usados pelo diretor, para o transe que perpassa as personagens levando, por fim, ao colapso dos discursos totalizantes – a exemplo do marxismo – presentes na obra. Portanto, trata-se, no filme a ser abordado, de romper com paradigmas do moderno remetendo-nos ao que se entende aqui como contexto pós-moderno.

Palavras-chave: Narrativas totalizantes. Montagem cinematográfica. Modernidade.

ABSTRACT

Through the analysis of the montage and of totalizing discourses present in *Terra em Transe*, by film director Glauber Rocha, this research seeks to verify how this work interferes historically. It is looked here for the rhizomatic form of the various montage processes used by the director, for the trances that pervade the characters taking, finally, to the collapse of the totalizing discourses – as an example of the Marxism – presented in the work. Therefore, in the approached film, it is treated to break the paradigms of the modern, sending us to the post-modern context.

Key-words: Totalizing Narratives. Cinematographic montage. Modernity.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo se destina a investigar de que maneira *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, nos diz de uma determinada situação histórica em que a obra deste importante cineasta baiano se encontra. Trata-se aqui de problematizar não só como a especificada obra de Glauber Rocha dialoga com um conjunto de teorias e outras obras – o contexto onde se insere - como pesquisar através da montagem presente no filme que tipo de leitura o mesmo nos oferece deste contexto. Partimos aqui de uma espécie de ambivalência constatada previamente na determinada obra do diretor: por um lado é fácil perceber a presença das metanarrativas totalizantes, como o marxismo, por exemplo, que atuam sempre a partir das dicotomias, como burguês e proletário etc.; de outro vemos uma montagem em que a relação entre os planos não é, na maior parte das vezes, aquela que Deleuze (1990) classifica como “causa-consequência”, característica do cinema clássico. Aqui, a montagem se alinha com as narrativas presentes nas obras dos movimentos cinematográficos que vieram à tona a partir da segunda metade da década de 50, principalmente na Europa, como a Nouvelle Vague, por exemplo. Seria, pois, mais fácil didaticamente trabalharmos com algo do tipo: a divisão entre forma – montagem - e conteúdo – momento político do Brasil, dialética marxista etc. No entanto, é clara aqui a consciência da impossibilidade de divisão destas duas instâncias, fato este que será de extrema importância para a nossa investigação: que consequências a montagem, tal como é, gera nesta, apontada por alguns, visão dialética da realidade?

Abordando temas como uma revolução iminente, ou a própria impossibilidade dela, Glauber se encontra facilmente ainda travando batalhas com questões bastantes características da modernidade. No entanto, a própria biografia do diretor nos chega a dar indícios de que esta relação não é tão estável assim: Glauber chegou a fazer diversas críticas aos movimentos de esquerda, o que mostra que o diretor, na verdade, sempre esteve longe de possuir uma posição política de fácil definição – está ainda mais longe de possuir crenças quase que religiosas em teorias sobre a sociedade. Muito antes pelo contrário. É pertinente aqui falar desta relação de extrapolação do modernismo, pois isso é perceptível até mesmo na biografia do diretor – Glauber pretendia também iniciar, por outro lado, a adoção de elementos “pop”, comuns aos *média*, em filmes que não chegaram a ser realizados. Assim, como a montagem que já não mais é linear, que usa da simultaneidade – uma característica própria da situação contemporânea – passa a dialogar com os embates modernos?

Temos a plena noção da complexidade de tal questão, mas pouco pretendemos aqui fechar tal debate. Primeiramente, faremos uma análise mais ampla do filme *Terra em Transe* (1967), que pode incluir o diálogo com outras obras do autor e o contexto em que a mesma estava inserida. Neste momento realizaremos uma definição de conceitos para dizer justamente dessa ambiência moderna em que o filme e a obra de Glauber se ancoram em determinados aspectos, pois temos aí toda uma questão de história política brasileira, assim como de teorias que são herança da modernidade. Posteriormente, passaremos a uma análise bem mais específica: da montagem em *Terra em Transe* (1967). Algumas teorizações sobre montagem como as realizadas por Deleuze (1990) e pelo diretor Tarkovsky (1998) serão de suma importância. Iremos, após a exposição das teorias e da realização de um debate, discutir de que forma a organização dos enunciados poderiam dialogar com estes embates próprios da modernidade presente em *Terra em Transe* (1967). Como temos teorizações que dizem o que justamente marcou o fim da modernidade para a entrada em outro contexto - que, no entanto, não a nega e muito menos a ultrapassa como um novo período histórico, mas a absorve em um novo arranjo contextual, assim como também passa a reter outros diversos períodos históricos - podemos visualizar de maneira mais pertinente o que é exatamente esta extrapolação da modernidade.

2 A EXTRAPOLAÇÃO DO MODERNO EM TERRA EM TRANSE, DE GLAUBER ROCHA: DISCURSOS TOTALIZANTES E MONTAGEM

Os procedimentos usados por Glauber Rocha em seus filmes nos colocam em diversas dificuldades para analisá-los. Ainda sim, aos pouco iremos traçar aqui limites para se compreender esta complexa e rica obra do cineasta, pois pretendemos antes desenvolver um debate que nos apresente questões profundas e pertinentes para um possível entendimento do que nos coloca Glauber Rocha. Então, o que estaríamos dizendo quando falamos de uma presença de um discurso que se insere dentro de um contexto moderno em Glauber Rocha? Temos:

O símbolo desta salada está nas grandes festas de então, registradas por Glauber Rocha em *Terra em Transe*, onde fraternizavam as mulheres do grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em trajes de rigor, outros em blue jeans. Noutras palavras, posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia industrial? Burocracia estatal?) das classes dominantes. (SCHWARZ, 1970, p. 66)

Aqui temos o filme girando em torno do que chamamos que aqui de metanarrativas; discursos totalizantes, como o marxismo que ainda perpassa as relações demonstradas em *Terra em Transe* (1967). Schwarz pincela com demasiada delicadeza outros fatores que aí se encontram presentes: a presença do blue jeans e da tintura rósea do marxismo obviamente não estão postas sem qualquer importância. No entanto, são por demais finas tais citações que não nos deixam aqui um terreno firme para uma possível afirmação que já se trata da adoção de enunciados característicos dos *média*: a presença é, sim, assinalada pelo teórico, que no entanto reserva às mesmas nada mais que o aparecimento no texto destituído de uma análise mais profunda. Por fim, como vemos, fica a luta política perpassada pelos interesses das classes dominantes – a luta surgida a partir da dicotomia burguês e proletário. Há, no entanto, outros diversos aspectos que serão analisados que nos dizem da rica produção de significado da emblemática obra. Voltemos, pois, a uma breve contextualização do filme e do diretor brasileiro.

Glauber Rocha foi um dos mentores do movimento intitulado “Cinema Novo”, que reuniu diversos cineastas brasileiros em prol não só de uma revitalização do cinema nacional, como também do desenvolvimento de um cinema efetivamente autoral no país. O movimento é tido por diversos críticos, como veremos mais adiante, como o último suspiro do modernismo no Brasil. E este é exatamente o ponto que nos interessa aqui: já estaria Glauber Rocha, a partir de diversos procedimentos, indo além de uma estética moderna? Temos, de fato, um diálogo do Cinema Novo com o movimento Tropicalista, que se desenvolveu em época próxima à nova produção cinematográfica, o que também nos faz crer da pertinência de tal análise: é sabido que o Tropicalismo passa a dialogar com um novo arranjo contextual que é plenamente verificado desde o final dos anos 50. Neste momento, acrescenta-se à mistura típica do modernismo entre cultura erudita e cultura popular – poderíamos citar a alta literatura indo de encontro aos dialetos indígenas e tradição oral, como é possível perceber em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade – a cultura de massas, ou cultura pop. Os produtos dos meios de comunicação, ou da indústria cultural que já se torna solidificada neste momento, passam a servir de material para a arte desenvolvida por Caetano Veloso, na música, ou por Torquato Neto, na poesia. Schwarz nos diz sobre o movimento Tropicalista:

A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de *Finnegans Wake*, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. É nesta diferença que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista. (SCHWARZ, 1970, p. 74)

Aí reside justamente um rearranjo contextual, assinalado também pela arte, que passa a nos dizer da entrada em um contexto que poderíamos chamar de pós-moderno. É necessário ressaltar aqui não se tratar da entrada em um novo período histórico – ora, é certo que a noção de um tempo que progride linearmente com épocas históricas sucedendo umas às outras é especificamente moderna. O chamado contexto pós-moderno segue como desdobramento do modernismo em seus procedimentos artísticos, que no entanto adiciona características inerentes do lugar de onde se fala – a ressaltar, novamente, o meios de comunicação de massa, a guitarra elétrica, etc. Todavia, não se trata de dizer que é plenamente verificável em *Terra em Transe* (1967) a presença de elementos pop – algo que pode ser encontrado com mais facilidade, talvez, em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), discussão essa que exige uma análise do filme citado que não nos interessa aqui – mas de perceber como Glauber, em *Terra em Transe* (1990), trabalha as metanarrativas totalizantes. Assim, temos questões a serem respondidas: ainda há a crença nesses discursos? A relação entre os planos nos diz de uma dialética? Estamos aqui trabalhando com a dualidade, com a causa-consequência, ou já conseguimos enxergar uma espécie de rede, onde os acontecimentos seguem simultâneos e paralelos se conectando por diversas relações entre os planos? Ora, temos na contemporaneidade, como nos afirma Hans Ulrich Gumbrecht (1998) o fim de uma concepção do tempo como cronologia, mas uma espécie de alargamento do presente e absorção de todos os outros períodos passados. Esta presentificação total obviamente nos diz que a apreensão do tempo em que estamos inseridos é condizente com a simultaneidade. Isto implicaria o fim da dialética, pois remete a uma espécie de fragmentação onde os discursos se organizariam em pequenas esferas: negro, explorador, burguês e diversas outras, em que o sujeito poderia transitar por entre elas.

No Brasil, como síntese do tropicalismo e uma entrada neste novo contexto relatado acima, teríamos na visão de Schwarz:

Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil.(...) O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial: por outro lado, o passado é iníquo e o presente é autêntico; etc. (SCHWARZ,1970, p. 74)

Na citação percebemos uma visão do teórico que escrevia no presente momento em que todos esses movimentos despontavam no Brasil. Temos, inclusive, identificado em tom bastante crítico pelo mesmo justamente as características apontadas anteriormente como

fornecedoras de uma imagem da transformação que perpassou tal época. Schwarz nos oferece esta leitura de uma tecnologia que entra em terras brasileiras com seu devido atraso e nos faz chocar com o contraste em relação ao arcaico que ainda permanece por estas terras. Tanto a Tropicália quanto o Cinema Novo tinham consciência deste processo que se instaurava no Brasil.

Entrando agora em questões mais gerais sobre a obra de Glauber Rocha e o filme *Terra em Transe* (1967), Ismail Xavier nos diz

Nestes três filmes, a metáfora de Glauber expressa seu impulso totalizador ao representar instantes de ruptura onde a sociedade vive o drama da mudança ou conservação, um “momento de verdade” depois do qual não pode voltar a ser plenamente o que era. (XAVIER, 2001, p. 120)

Nesta citação temos *Terra em Transe* (1967) incluído onde é possível notar uma leitura que diz justamente de um filme onde se busca trazer questões próprias da modernidade: a possibilidade da revolução, a tomada do poder; a luta de classes que está em franca explosão. Temos, em diversos momentos, a forte presença desta reflexão sobre a sociedade através de vieses marxistas; através da alegoria, Glauber metaforiza as classes e os segmentos da sociedade através de personagens específicos e desta forma consegue retratar ao seu modo todo um conjunto de relações que configuram o estado político e histórico de uma determinada nação: no caso, Eldorado. Para totalizar a situação de uma nação – que obviamente serve de metáfora do Brasil, e também de diversas nações do terceiro mundo - realiza uma junção de diversas metáforas dentro de uma narrativa: a alegoria. Sendo assim, o que temos? “O resultado é um marxismo tropicalizado, atravessado pelo misticismo, no qual os mitos surgem ao mesmo tempo como tradição a ser superada e fator de transformação e resistência cultural”. (BENTES, 1997, p. 27)

O Cinema Novo, assim como a Nouvelle Vague francesa usa justamente dos problemas materiais, como a falta de recursos, para se fazer a cara arte do cinema: e desta falta fazer emergir novas linguagens e formas de se trabalhar a imagem. Há uma recusa aqui daquilo que já é tido como universal, a começar pela montagem e estrutura narrativa, onde uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, chavão de Glauber Rocha, passam a guiar a produção. As condições sociais em que o Brasil se encontrava na época deveriam estar expressas na materialidade da obra: a violência estaria na câmera que tremia e filmava como documentário a encenação exagerada dos atores.

Aqui, é a intervenção do cineasta na história que adquire um tom exasperado e se define na metáfora da estética da violência: o cinema político do terceiro mundo deve ser uma recusa radical do cinema industrial dominante; é preciso negar a universalidade de uma técnica para afirmar um estilo em conflito com as convenções vingentes; é preciso assumir a precariedade de recursos e inventar uma linguagem que, no plano da cultura, seja uma negação revolucionária tão legítima quanto a violência do oprimido na práxis histórica. (XAVIER, 2001, p. 121)

A precariedade e o arcaico são assumidos como signos estéticos se inserindo na própria forma como essa história será contada. Pouco se trata em Glauber de se ter um ímpeto em representar a realidade tal como ela é. Aqui, assim como no Neorealismo italiano, que veremos posteriormente na fala de Deleuze (1990), trata-se de assumir o fato de a câmera trazer um recorte do real, uma representação de um mudo externo que obviamente não corresponde ao último. Em Glauber, temos um documentário de uma peça teatral: desta forma, as personagens exageram nos gestos, recitam poemas; um procedimento metalinguístico. No diretor, temos ainda a figura do “transe” como algo recorrente: não só as atuações seriam em função de ressaltar o lugar de enunciação, mas também as representações chegam sempre a beirar o transe, a loucura: uma espécie da negação da razão, que há muito já não dá conta do mundo. Ainda, podemos dizer; porque não negar o discurso racional, sendo que este é próprio da Europa: é em si o discurso colonizador?

Escreve Glauber: a) “Terra em Transe é um documentário sobre a metáfora”; b) “as repetições são uma redundância necessária, a reflexão dialética sobre a cena”; c) “o filme é simultâneo e não paralelo. Toda simultaneidade é complexa”. d) “Terra não é metafórico. É um filme realista. É como se fosse um documentário de TV sobre uma ópera”; e) “a montagem é parabólica. Parábola era o método de Cristo. É diferente da fábula, como Deus e o Diabo. A parábola aqui funciona como a dialética da fábula até a extrapolação final”. (BENTES, 2001, p. 37)

Ainda sim, temos também este transe como uma materialização do inconsciente. Como na fala de Ivana Bentes (2001), já estamos diante aqui de uma introdução de como funcionaria não só a montagem de *Terra em Transe* (1967) mas também um resumo do que percebemos na película. *Terra em Transe* (1967) se passa no fictício país chamado Eldorado, na cidade de Alecrim, onde Paulo Martins, poeta e jornalista se vê em um forte ímpeto de mudar toda a situação que se encontra no país. Martins apoia a eleição de Felipe Vieira, candidato ao comando político populista e teoricamente progressista que pretende vencer a disputa com o senador Porfírio Diaz, representante da direita e dos poderosos, que pretende instalar um regime totalitário. Além disso, Martins quer deter o avanço de uma empresa multinacional pelo país buscando apoio de um forte empresário nacional ao passo que vive uma espécie de um triângulo amoroso conturbado que envolve Sara e Sílvia.

Este tipo de sinopse é apenas para fornecer ao leitor uma melhor contextualização do objeto, pois ele está muito aquém do tipo de interpretação e leitura da obra que pretendemos realizar. Ismail Xavier nos diz:

(...) Ao contrário, preenchemos agora o que lá foi suprimido pela montagem elíptica; seguimos suas associações em vertigem na primeira hora de agonia, torrente de imagens e palavras anterior ao flashback onde a recaptulação dos fatos, embora convulsa, se conciliou com as demandas de uma exposição linear. (XAVIER, 1993, p. 32)

Terra em Transe (1967) começa pelo fim: um grande fluxo de imagens e sons narra Vieira recebendo a notícia de que teria que largar o poder, conquistado recentemente. Isto significava que Porfírio o assumiria. Logo após, Martins é assassinado ao ultrapassar uma barreira policial ao lado de Sara. Assim, mesmo nesta montagem elíptica temos uma espécie de conciliação com uma linearidade, como afirma Xavier. No entanto, é justamente aí que reside o jogo estabelecido por Glauber Rocha: o filme começa pelo seu fim, o que sugere um desfecho, no entanto, todo o resto da história se passa entre o momento em que Martins é atingido pelos tiros dos policiais e as cenas de sua morte. Isto permite com que toda a história fosse contada sem qualquer preocupação com a linearidade: o desfecho já estava garantido.

O fato de o filme “começar pelo fim” e seguir rumo ao término que o faz voltar ao início permite que a vida pessoal do poeta e a história de sua terra sejam percebidas num movimento circular que opera por saltos e elipses. Os dados biográficos e históricos têm a duração da agonia de Paulo Martins, da rememoração feita em forma de versos e de imagens em transe. A partir do fim da existência é que tem início a epopeia fragmentária do poeta e da terra. (FONSECA, 2006, p. 169)

É justamente neste meio tempo, responsável por grande parte do filme, onde a montagem paralela e o descompromisso com a linearidade imperam. Ainda assim, mesmo nas primeiras e últimas cenas do filme, não podemos dizer firmemente que podemos encontrar uma relação puramente linear e de causa e efeito entre as imagens: entretanto, ao se ter uma cena que continua tempos depois, é pertinente aí fazermos uma relação que nos permite dizer de algo que começa em tal ponto e termina em outro. Entre as duas imagens, temos o que Jair Tadeu da Fonseca nos diz como entrada no transe:

Não há progresso, linearidade e continuidade nessa concepção da vida e da história como um negativo “campo de agonias”. O primeiro fragmento do poema do filme, declamado pelo protagonista, é o ponto em que se instaura o percurso circular de *Terra em Transe*, na medida em que é retomado no final. É ele que marca o momento de transição entre vida e morte, de entrada no transe. (FONSECA, 2006, p. 172)

Esta circularidade que percebemos em *Terra em Transe* (1967) se encontra situada entre as duas cenas específicas. A junção entre as duas, perceptível apenas ao fim do filme, é o que nos permitiria dizer que resta ali um fio de linearidade. Obviamente, uma estratégia muito bem pensada pelo diretor que o permitiu realizar toda esta montagem plana e simultânea: e ainda sim resguarda um pouco deste desenvolvimento do roteiro. Ismail Xavier nos especifica tais momentos:

Do lento movimento em câmara aérea sobre o mar e a costa de Eldorado que serve de fundo para os créditos, saltamos para a agitação num Palácio de Governo, cena que nos faz entrar no espaço-tempo da história contemporânea: forças políticas experimentam um momento de decisão. Uma combinação *sui generis* de câmara-não, montagem descontínua e gestos empostados transmitem a ideia de crise. (XAVIER, 1993, p. 40)

Os embates políticos que dominam a sociedade representada no filme perpassam boa parte das falas das personagens. *Terra em Transe* (1967) no diz de um país envolto em uma convulsão política, na luta de classes: este embate é, no entanto, sempre potencializado ao infinito pelas repetições, pelas metáforas incessantes que o descrevem.

Presente mesmo nestes momentos mais lineares, a montagem vertical som/imagem tem seu papel central nos blocos que apresentam estruturas em anel, como o de número 4, que marca a crise da militância do poeta, e o sexto, que marca seu retorno. Estes são segmentos marcados por repetições obsessivas, num movimento circular em torno de uma cena-chave, assinalando a carga emocional a ela ligada e a evolução atropelada de um processo decisório. (XAVIER, 1997, p. 45)

Recorrendo sempre à simultaneidade em detrimento de uma estrutura que nos explica e torna explícito todo o desenvolvimento da história, *Terra em Transe* (1967) nos joga ao lado dos fluxos de consciência, da coexistência dos fatos, de um mundo que já não se organiza mais em estruturas que seguem uma após as outras: as metanarrativas se encontram aqui em seu colapso, transbordando em uma sociedade que já beira a descrença. E não seria isto o que a montagem está o nos mostrar? Ismail Xavier nos diz:

Dois movimentos convivem em *Terra em Transe*: a progressão linear e a circularidade das repetições. Considero primeiro a progressão linear, a alegoria horizontal que condensa a sucessão dos fatos e faz de Eldorado a representação da brasileira, hierarquizando agentes, espaços, ações para figurar um acontecimento: o golpe de 64. (XAVIER, 1997, p. 54)

Aí temos uma espécie de ambivalência que perpassa a obra de Glauber Rocha: o processo alegórico que nos diz exatamente de uma ambiência moderna, de um Brasil que

recebe com seu atraso colonial os desenvolvimentos políticos do mundo. O arcaico que nos deixa como recebedores de segunda mão dos processos históricos, e ainda nos fazem ter o ímpeto de tentar reproduzi-los para corrigir nossa estrutura sempre em desenvolvimento de país colonizado. Eldorado como metáfora do Brasil nos leva a linearidade de um processo político dialético: temos a tese e a antítese demarcados metaforicamente nesta alegoria. Mas, qual seria a síntese? Há alguma síntese? O golpe de 64 é sugerido pelo filme, mas não seria pertinente dizer que ele está materializado, ainda que metaforicamente pela película. É visível a derrota do governo populista e ainda mais óbvia a morte de Paulo, mas o que nos mostra o filme após isso senão o transe que perpassa toda esta caminhada? Uma possível resposta para tal pergunta é a guia que rege o presente artigo, mais desejamos ainda estendermos um pouco mais na análise. No entanto, Ismail Xavier no oferece um desfecho:

Situada no limiar da incoerência, a representação política combina aqui o impulso de totalização com uma consciência agoniada do colapso de uma concepção de mundo. Reconhecida a crise das representações disponíveis, o que resulta é a fala indignada diante do jogo de aparências que contamina todos os aspectos da vida nacional. Impossível uma alegoria da esperança, uma teleologia da história: tem lugar o drama barroco. (XAVIER, 1997, p. 63)

O colapso desta concepção do mundo vem, principalmente, ressaltado pela montagem simultânea e paralela que convive com todo o marxismo que perpassa a obra. Lúcia Nagib identifica muito bem esta situação e nos mostra todo o contexto que permite tal articulação em *Terra em Transe* (1967). Assim, temos:

O mais interessante nessas apropriações feita por Glauber das técnicas da nouvelle vague é que ele as identifica com o sistema narrativo adotado pelo narrador oral brasileiro. Uma das novidades introduzidas por Truffaut e Godard foi a eliminação dos planos de ligação ou daqueles que não possuíam importância em si, em nome da preservação exclusiva das “imagens verdadeiras”. (...) A alternância de sequências lentas e detalhistas com outras rápidas, em que acontecimentos importantes se desenrolam num breve espaço de tempo, tem aí sua fonte, segundo o próprio diretor (glauber). (NAGIB, 1996, p. 77)

Agora entraremos justamente na questão que toca não só os filmes da Nouvelle Vague, como também do Neorrealismo italiano. O filósofo francês Gilles Deleuze (1990) foi responsável por uma importante leitura do cinema desta época em que utilizou diversos elementos da linguagem cinematográfica, como a montagem, por exemplo, para nos dizer em que aspectos este cinema trazia novos procedimentos que, por sua vez, contribuíram em muito para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Apesar de já termos realizado diversas considerações sobre a montagem de *Terra em Transe* (1967), calcaremos também nossa análise em breves considerações que o diretor russo Andrei Tarkovsky (1998) realiza sobre montagem. Toda esta exposição será como uma espécie de introdução para análises mais minuciosas que foram realizadas sobre o filme *Terra em Transe* (1967). Tais estudos, tidos como estruturalistas, foram concebidas na França não muito após o lançamento da película de Glauber Rocha. Entre os teóricos estão Maria Rosa A. Magalhães, Robert Stam, Raquel Gerber e Renes Gardies.

2 A MONTAGEM DOS NOVOS CINEMAS E EM TERRA EM TRANSE

O filósofo Gilles Deleuze, entre diversos aspectos que estes novos cinemas nos colocavam, nos diz sobre a relação entre os planos e a montagem que se estabelecia fornecendo uma nova relação entre as imagens. O filósofo ao dizer sobre o neorrealismo, nos afirma:

Tratava-se, segundo ele (André Bazin), de uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neorrealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neorrealismo inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha chamar de “imagem-fato”. (DELEUZE, 1990, p. 9)

É importante ressaltar, a partir da colocação de Deleuze (1990), que tanto o Neorrealismo italiano como o próprio cinema de Glauber, tendo-o aqui como principal representante do cinema novo brasileiro, não trazer a si a responsabilidade de se portar como um cinema realista. A realidade é visada, é a partir da metáfora - que diz de um real através de um outro objeto, jamais querendo dizer de si como representante direto de uma realidade de uma nação: sim, aqui recorre-se abertamente a um outro signo. Os acontecimentos flutuam nesta montagem, que não trazem um efeito de causa e consequência. O que seria isto? Ora, em *Psicose*, de Alfred Hitchcock, temos na famosa cena do assassinato da moça: a câmera filma a personagem no banho, corta para uma mão com uma faca, o grito de horror da personagem, e logo a após o sangue escorrendo no ralo. O espectador logo decifra que a moça havia sido assassinada, pois os planos possuem uma relação de causa e consequência. Agora, temos blocos de acontecimentos que são flutuantes, conectando-se uns aos outros por diversas relações: seja o próprio caráter estético da imagem, a trilha sonora ou a falta dela – basta

lembrar-se da cena de *Terra em Transe* (1967), onde Sara entra por duas vezes na sala de redação do jornal: a diferença entre as duas é que na segunda percebemos a trilha sonora – e etc.

A montagem, não mais submetida a esquemas de causa e efeito, mas talvez, a uma pluralidade de lógicas narrativas, opera aqui como demonstradora não mais de uma espécie de esquematismo, mas sim reveladora de uma imagem pura, sem se preocupar e revelar nada além dela mesma. Assim, estes planos, aliados ao transe e aos constantes fluxos de consciência presentes nos filmes de Glauber, nos levam a esta mesma situação que vivem as personagens. A ver:

(...) uma vez que submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta, de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo. (DELEUZE, 1990, p. 12)

Quanto às personagens, também podemos realizar um paralelo sobre o que diz Deleuze sobre o cinema de Fellini e o que vemos em Glauber Rocha. O filósofo nos diz:

Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação. (DELEUZE, 1990, p. 11)

Em Glauber Rocha as personagens são atravessadas por um transe que seria consequência de uma convulsão política na qual as mesmas estão envolvidas. No entanto, é perceptível a mesma imobilidade nestas personagens que durante o filme correm de um lado ao outro, filosofam, recitam poemas e discursos com uma espécie de angústia e ansiedade para conseguir alcançar seus objetivos políticos e pessoais. O que é marcante aqui seria justamente o fato de as personagens não possuírem mais a necessidade de se enfurnar em uma situação de causa e efeito, muito recorrente na ação, por mais que elas queiram. Agora, elas se entregam a uma experiência sensorial constituída por relações oníricas. A esse respeito, Deleuze esclarece: “entre a realidade do meio e a da ação, não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos. Dir-se-ia que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra.” (DELEUZE, 1990, p. 13). Nesta verborragia pulsante e grandiosa que é possível perceber em

Glauber Rocha, o que nos fica por fim é uma incapacidade: uma espécie de linguagem, de materialidade sempre condicionadora, que não permite uma ação efetiva num mundo que independe dos nossos anseios – o trabalho da linguagem cinematográfica, a montagem? Assim, é possível a luta de classes, a revolução?

Como definição de montagem, apesar de falar em um tom bastante pessoal que por outro lado é dotado de precisão característica, o diretor russo Andrei Tarkovsky (1998) nos traz ideias que vão ao encontro às colocadas por Deleuze (1990), ainda que seja por outros vieses. O diretor afirma:

A ideia de "cinema de montagem" — segundo a qual a montagem combina dois conceitos e gera um terceiro — parece-me, mais uma vez, incompatível com a natureza do cinema. A interação de conceitos jamais poderá ser o objetivo fundamental da arte. A imagem está presa ao concreto e ao material, e, no entanto, ela se lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito — talvez Puchkin se referisse a isso quando disse que "A poesia tem que ter um quê de estupidez". (TARKOVSKY, 1998, p. 135)

O cineasta se atém à montagem aqui, em referência clara à Escola Soviética da montagem e seu principal colaborador, Serguei Eisenstein, focando na precariedade das lógicas de narrativa propostas pelos teóricos do referido grupo. Em um dos esquemas de montagem colocados por Eisenstein, teríamos uma espécie de equação, onde a junção de dois elementos gerariam um terceiro a partir de uma interpretação do espectador desejada e prevista pelo diretor. Para Tarkovsky (1998), a montagem jamais poderia funcionar desta forma, pois para ele isto é contra a própria natureza do cinema. Uma espécie de ambiguidade imanente do real, a partir da nossa própria visão do mundo ser sempre uma espécie de interpretação, já que envolve diversos elementos como o contexto ao qual estamos inseridos, por exemplo, não teria espaço na antiga lógica da montagem perceptível na tradição do cinema clássico, pois com a mesma já vem embutida uma cadeia de significações que devem ser assimiladas pelo espectador tal qual fora anteriormente desejada pelo diretor – e obviamente, este tipo de cinema só funcionará se esta lógica for obedecida. Ficaremos com uma definição final que Tarkovsky oferece da montagem. Assim, temos:

A montagem, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película. Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar. Nem sempre é fácil perceber o padrão de relações, as articulações entre as tomadas, principalmente quando a cena não foi bem filmada; neste caso, será

necessário não apenas colar as peças com lógica e naturalidade na moviola, mas procurar laboriosamente o princípio básico das articulações. Aos poucos, porém, manifestar-se-á, lentamente e com clareza cada vez maior, a unidade essencial contida no material. (TARKOVSKY, 1998, p. 136)

Em sua montagem radical, Tarkovsky nos diz de quase uma relação subjetiva que o diretor percebe nas cenas a qual as mesmas devem obedecer para serem ordenadas. Já em Glauber Rocha, temos uma mistura de diversos procedimentos, mas que também não deixam de apontar para esta montagem horizontal. No filme *Terra em Transe* (1967) isto pode ser plenamente verificado. Marie-Claire Ropars Wuilleumier, ao realizar uma análise da montagem do filme, afirma:

A vitória final da montagem, acentuada até quando deslocada apenas para o plano auditivo, permanece, portanto, ambígua: aí morreu o povo, e aí o poeta deve morrer sem poder matar Diaz. Quanto mais o filme avança, mais a montagem, passando do povo a Paulo, torna-se o agente da negação e não mais da ação, auferindo às vezes sua força de desrealização na próprias figuras contra as quais afirma mais seu poder de recusa. (WUILLEUMIER, 1977, p. 169)

A montagem serve como agente de negação da ação das personagens, sempre obscurecendo os possíveis efeitos de seus atos. As imagens, se ligando não mais como causa e efeito, faz com que as personagens fiquem imersas em seus discursos sem, no entanto interferir no desenvolvimento da narrativa, como afirmou Deleuze (1990). Assim, como colocou Wuilleumier, ela segue como agente de negação, mostrando e ressaltando sempre o local de enunciação; ou seja, os atores como seres que estão ali representando e como consequência disso perpassados por este processo de desrealização. Não apenas pelas representações exageradas que podem muito bem ser enumeradas em *Terra em Transe* (1967), mas a própria montagem em seus saltos nega a ação das personagens evidenciando este corpo que ali é submetido a um processo de trabalho de uma linguagem cinematográfica, perdendo sua perspectiva humana com a qual poderia agir e não apenas se tornar espectador de uma conjuntura que se desenvolve independente de seus anseios. A deriva na qual é possível notar estas personagens segue como um processo metalinguístico pois traz à tona uma circunstância onde os movimentos que os mesmos exercem já não podem a todo o momento conduzir o processo de sucessão das imagens; os falsos raccords impedem que as ações das personagens sigam como fio condutor que poderia perpassar e guiar o processo de montagem dos planos - obviamente que neste contexto a cronologia é suspensa. Assim, o filme passa a ser organizado por blocos, não definitivos e muito menos circundados por ligações concretas e imutáveis.

Obviamente que nessas diversas características que funcionaram como elo entre os planos, temos a fundamental participação do espectador, daquele que irá ler o filme. Trata-se aqui de não se encontrar presente no filme de forma explícita aquilo que levará a conexão entre os diversos planos, o que jogará automaticamente nas mãos do espectador a responsabilidade de inferir sobre aquele texto. Nisto, é claro, reside uma riqueza, pois há uma imensa quantidade de possíveis significações para as mais diversas passagens de *Terra em Transe* (1967), o que permitirá que ao longo dos anos a película possa continuar a ser ressignificada justamente em função desta jogada com o espectador que sempre realizará uma interpretação de acordo com o contexto no qual está inserido.

A montagem praticamente exclui do cinema contemporâneo os signos de ligação que antigamente eram de uso obrigatório da narrativa clássica: escurecimentos, fusões, e mesmo “cortinas”. (...) Além da já mencionada superposição de várias tramas, a originalidade da montagem glauberiana está na opção estilística pela ruptura brutal. O plano leva a cena ao apogeu: extrema agitação, ação violenta, força sonora, linguística e musical intensas. De repente interrompe tudo com um corte seco substituído sem transição por uma imagem de característica radicalmente oposta: imobilidade, inação, silêncio (BENTES, 1997, p. 77).

Na citação posta acima, temos também uma característica do cinema glauberiano que é a de justamente sempre contrapor diversos elementos paradoxais. O silêncio com o áudio que chega a quase estourar, a claridade total com cenas escuras, o que para muitos críticos demonstram a apropriação de elementos do barroco no cinema do autor: o termo neobarroco vem sendo usado por diversos críticos, entre eles, Severo Sarduy (1979).

Entraremos agora na fase de conclusão, o que requer algumas considerações sobre toda a análise realizada até o momento. Temos aqui como pergunta principal a ser respondida, a que será colocada agora: o que a montagem e os procedimentos usado por Glauber Rocha geram neste atrito em relação às questões próprias da modernidade que podemos perceber ao longo do filme? Como se situa o marxismo diante de um filme que possui uma estrutura narrativa já amplamente analisada? Raquel Gerber cita Glauber Rocha:

Quem pode ler um filme, pode ver que *Terra em Transe* é **FRONTAL** nos enquadramentos e direto, elíptico na montagem. As repetições são uma redundância necessária à reflexão dialética sobre a cena. O filme é simultâneo e não paralelo. Toda simultaneidade é complexa. (GERBER apud ROCHA, 1996, p. 34)

A parte da fala de Glauber Rocha que se atém à simultaneidade da montagem já foi amplamente discutida aqui neste texto, contudo, Gerber (1996) também nos coloca que das repetições e redundâncias colocadas na película por Glauber Rocha o que se apreende seria

uma espécie de reflexão dialética. Ora, é perceptível, como já posto, sempre inúmeras relações dialéticas passando todo o filme: os paradoxos que outrora identificamos como sendo um dos responsáveis pela apontada presença do barroco em Glauber Rocha. Entretanto, não se trata aqui de uma dialética mecanicista: ela se mostra a partir da demonstração de elementos contraditórios que agem de forma simultânea, configurando o que Glauber chama de montagem parabólica. Seria uma espécie de dialética poética, onde elementos são expostos e colocados em confronto por diversas relações que os mesmos estabelecem entre si: não por identidades pré-estabelecidas presentes em cada plano que poderia conectá-lo como fazia antes a montagem do cinema clássico. Desta forma, estamos diante de uma dialética sem síntese: esta, se podemos percebê-la, é provisória. Não há resoluções claras para as dicotomias colocadas por Glauber, pois os produtos destes paradoxos passam, de certa forma, a conviver nesta simultaneidade, onde as metáforas se sobrepõem umas às outras.

Com uma montagem funcionando em blocos, temos tanto a ação das personagens não mais funcionando como fio condutor para se construir uma sequência de imagens, como agora percebemos também que esta lógica se amplia no momento em que tentamos perceber como *Terra em Transe* (1967) resolveria suas inúmeras questões dialéticas: elas de forma alguma possuem uma resolução definitiva, cartesiana. A montagem usa justamente do processo alegórico como espécie de saída, ou na verdade a demonstração da impossibilidade de resolução de determinados problemas. Ora, percebemos no filme uma espécie de repetição até se aproximar do esvaziamento do embate político. A montagem em sua totalidade não estabelece explicitamente uma dialética que é resolvida ao final: muito antes pelo contrário, temos diversos blocos que chegam a funcionar muito mais próximos do protótipo rizomático elaborado outrora por Deleuze (1990) que se ligam produzindo ramificações através de diversos tipos de conexão.

O esquema desenvolvido pela montagem fragmenta as metanarrativas mostrando como elas já não são suficientes. O desintegramento dos discursos modernos chega a sua culminação ao fim do filme em que o futuro político de Eldorado se encontra suspenso e sem resolução. Da dialética até o fluxo ininterrupto de imagens, palavras e discursos, o pensamento organizado e os argumentos científicos que poderiam trazer a solução para os problemas econômicos, políticos e sociais de uma nação, se veem esgotados através de sua repetição levando ao transe aqueles que deles dependem para agir. Ainda sim, com uma ação que já não é mais possível através da montagem, os projetos modernos não encontram mais a sequência que precisam para serem levados adiante: estão imersos em uma rede, um emaranhado de ideias e imagens que os levam à convulsão. Estão esgotados. Ivana Bentes nos diz:

O pensamento é arrebatado pela exterioridade de uma crença. Para fora de qualquer saber. Não existe transe sem crença. Glauber arranca, como Nietzsche, a crença da fé e a restitui ao pensamento. (...) Para fazer a revolução ou instaurar o fascismo é preciso crer, paradoxo da modernidade que reduz a “pós-modernidade” a uma questão decisiva: não se crê em mais nada, o que torna a Revolução inútil e o fascismo uma aberração. (BENTES, 1997, p. 33)

Aqui nos encontramos justamente no limiar que dá título a este artigo: Glauber, através de procedimentos cinematográficos, como a montagem, nos diz do encerramento das metanarrativas totalizantes. Encontra-se em *Terra em Transe* (1967) a consciência do que Gumbrecht (1998) apontava como sendo destotalização: o encerramento da capacidade totalizadora destas metanarrativas. A crença nestes discursos já não existe, como podemos ver pela sucessão da história que pouco eles foram capazes de resolver os problemas sociais do mundo. Em *Terra em Transe* (1967), a montagem passa a operar com uma lógica que leva à implosão destes relatos: é percebido aqui o fim da modernidade. A descrença, como afirmou Bentes, torna a própria revolução inútil, quanto o fascismo uma aberração. As personagens que oscilam da seriedade ao completo fanatismo e loucura deixam tudo isto explícito: a cena em que o candidato conservador à presidência carrega sua bandeira negra com um crucifixo. Como uma aberração segue aqueles que acreditam na total capacidade das ideologias de poderem trazer em suas palavras verdades universais sobre o mundo. A montagem transforma a revolução em rebelião. O transe é o último suspiro da crença.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean Claude e GOMES, Paulo Emílio Salles. **Glauber Rocha**. Coleção Cinema Vol. 1. Paz e Terra, 1977

Raquel Gerber, René Gardies, Barthélémy Amengual, Maria Rosa A. Magalhães e Roberto Stam, Marie Claire Ropars-Wuilleumier

BENTES, Ivana. **O devorador de mitos**. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

COELHO, Teixeira. **Arte e utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FONSECA, Jair Tadeu da. *Der Leone Have Sept Cabeças: Um filme afro-latino-americano*. *Forumdoc.BH.2003*, Belo Horizonte, pp. 71-77, nov. 2003. Catálogo.

_____. *Di-Glauber das Mortes*. *Devir*, Belo Horizonte, nº 0, pp. 50-57, dez. 1999.

_____. O artista-intelectual, o malandro, sua mulher, o amante e toda a quadrilha ou: O câncer da Terra. *Forumdoc.BH.2002*, Belo Horizonte, pp. 75-77, nov. 2002. Catálogo.

GARDIES, René. **Glauber Rocha**. Paris: Seghers, 1974.

GERBER, Raquel et al. *Glauber Rocha*. Trad. Júlio César Montenegro e Maria Rosa A. Magalhães. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

_____. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e Forma ensaio para uma crítica não-hermeneutica**. 1998, Rio de Janeiro

_____. **Modernização dos Sentidos**. 1998, São Paulo

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

XAVIER, Ismail. O Cinema brasileiro moderno. In: O Impulso de Totalização: as metáforas da história. São Paulo: Paz e Terra, 2001

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.p.31-70: *Terra em transe: alegoria e agonia*.

FILMES

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Rio de Janeiro, 1964, 125 min., preto-e-branco.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Rio de Janeiro, 1969, 95 min., color.